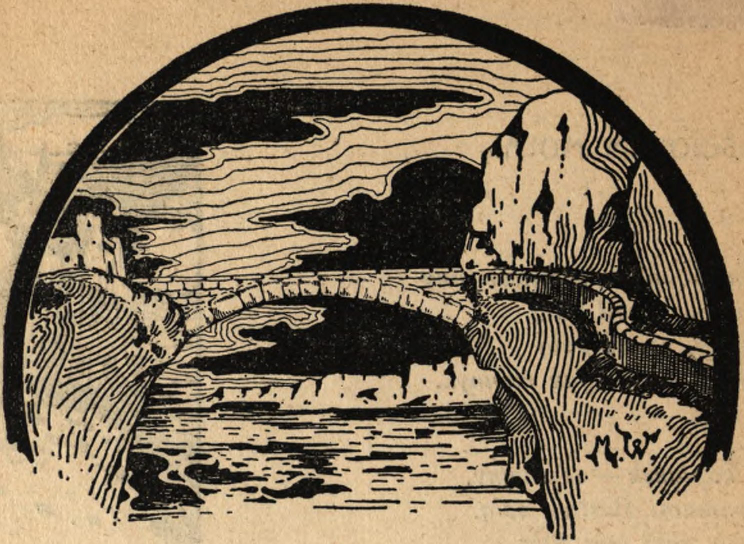


ADOLF STRZELECKI.

POWIEŚĆ POLSKA 1909/10.

I.

(Eliza Orzeszkowa. — „Wiry“ Henryka Sienkiewicza. — Marjan Gawalewicz).

Rok i sześć niedziel trwa żałoba po najbliższych w rodzinie. Rok i sześć niedziel trwa ten okres, co — jak chcieli ci, którzy ten zwyczaj stworzyli — poświęcony być winien kultowi tych, co odeszli w krainę, „z której żaden nie wraca wędrowiec“, wspominaniu ich w smutku i żalu, rozmyślaniu o nich, rozważaniu ich życia całego, ich czynów i tych czynów wyniku, tego, co z nimi odeszło na zawsze i co po nich zostało. I po tej analitycznej pracy, a nieraz i równolegle z nią, powstaje w tym okresie synteza; wspomnienia i rozważania krystalizują się

w całość zwartą i jednolitą, tworzą duchowy tych zmarłych wizerunek, który trwa i przez współczesnych potomnym przekazany, z pokolenia na pokolenie przechodzi.

Niema jeszcze roku od śmierci Elizy Orzeszkowej. I nie minął jeszcze okres żałoby po niej dla nas, cośmy byli duchowo jej najbliższą rodziną, choćby dlatego, żeśmy tym samym, co ona za życia, ślubem dozgonnej, wiernej służby sztuce polskiej związani. Ale nietylko stąd wynika obowiązek złożenia jej hołdu pośmiertnego w tem miejscu, poświęconem rozważaniu powieściowej twórczości polskiej, której Orzeszkowa była tak dostojną przedstawicielką. I nietylko stąd, że niektóre jej dzieła dopiero po jej śmierci omówione tu być mogą. Ale i z innego jeszcze względu.

Jak przed trzema laty, w dniach jej jubileuszu, tak i po jej zgonie, wielbiono w niej obywatelkę zasług niepożytych, kapłankę Znicza narodowego, która w czasach najgorszych, największego upadku, największego ucisku, największych mroków, budziła duchy, rozgrzewała i koiła serca, nieciła w nich otuchę, rozpalała ognie nadziei, dawała im moc wytrwania i oporu. Wielbiono w niej niestrudzoną bojowniczkę postępu, co narastającym wciąż przez długie dziesiątki lat pokoleniom rzucała w dusze ziarna myśli, aby rozrosły się bujnie i wydały plon obfity, wielbiono tę złotoustą mistrzynię, która wciąż niestrudzenie wskazywała narodowi swemu szczyty, ku którym dążyć on musi nieustannie, i wskazywała drogi, tam w górę wiodące—wielbiono tę, co zawsze głosiła ową niezbitą prawdę, że naród, który ani zginąć, ani znikczemnieć nie chce, musi niestrudzenie rozwijać swe serca i mózgi i nie może pozostawać w tyle poza szczęśliwszymi i wolnymi.

Ale w tym wstrząsająco potężnym, tylogłosowym chorale, co ku trumnie Orzeszkowej szedł ze wszystkich

krańców ziemi polskiej, jeden głos brzmiał zbyt słabo, tak, iż ginął pod nawałą głosów innych.

Tym głosem, którego brakło i po dziś dzień brak jeszcze, to wyraz żałoby wobec zgonu mistrzyni polskiego słowa, artystki nieporównanej, *l'altissima poetessa* narodu polskiego, pierwszej kobiety polskiej, która na takie szczyty się wzniosła, — wyraz żałoby po stracie ducha twórczego, nietylko w sferze myśli społecznej i społecznego czynu, ale — *i to przedewszystkiem* — w dziedzinie sztuki. I ciężko robiło się na sercu, gdy w tej uroczystej, żałobnej chwili—o sztuce polskiej, tej naszej wielkiej, wspaniałej polskiej sztuce, o stracie, jaką ona poniosła, nikt prawie słowem się nie odezwał, a jeśli, to jeno półgębkiem, mimochodem, jakby wstydliwie... Nie było w tej uroczystej żałobnej chwili jednego uczucia, nie było hołdu i ukorzenia się przed majestatem polskiej sztuki, której Orzeszkowa za życia była tak dostojną przedstawicielką.

A jednak ona polską sztukę kochała nadewszystko, tak, jak tylko rolnik ukochać może niwę, którą przeorywa swym pługiem, zasiewa rękoma swemi, zrasza potem swego czoła. Dla niej sztuka polska była owym łanem ukochanym, owym szmatem własnej ziemi, z którym dusza jej, z którym jej serce związane było nierozerwalnymi więzami bezbrzeżnej miłości. Bez tego szmata *swej własnej ziemi*, bez tego łanu polskiej sztuki, ona istnieć by nie mogła, jemu w ofierze złożyła całe swe życie. Przez pracę na tym właśnie łanie stała się ona tem, czem była; ta właśnie praca włożyła na jej skroń wieniec tryumfu i zasługi.

Wszak Orzeszkowa polską sztukę *całą* znała i *całą* odczuwała. Od przemocarnych natchnień „anielskich duchów narodu“, Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, aż po śpiżowe dźwięki tych strun, w które uderzyli Wy-

spiański, Żeromski, Reymont, Kasprowicz, Tetmajer, Przybyszewski, nic jej w tej sztuce obcem nie było, wszystko ogarniała, wszystko odczuwała, wszystko miłowała żywem, gorącem, żarliwem umiłowaniem. I w tem właśnie jest dowód, jak wielki był duch jej i jak wielkie jej serce.

Nie dlatego była ona wielką artystką, że była wielką obywatelką. Ale dlatego była za życia i jest po śmierci przewodniczką narodu, jego mistrzynią i bojowniczką postępu, że była wielką artystką.

Na tych wyżynach twórczości, na których ona przebywała, życie i sztuka łączą się w całość nierozdzielną, syntezę, której wyrazem i odbiciem są dzieła artysty. Źródłem wielkiej, bezpośredniej twórczości jest własne, wewnętrzne życie duchowe twórcy, przeprowadzenie przez alembik własnego przeżycia wszystkich wrażeń, impulsów zewnętrznych i wewnętrznych, świadomych i nieuświadomionych, wyposażenie ich w te skarby uczucia, wyobraźni i myśli, które potencjonalnie tai w sobie duch twórczy. A potem pod wpływem bezwględnego wewnętrznego musu, nastaje akt ujęcia tych wszystkich przeżyć w jedynie ich godny, jedynie im równoważny kształt zewnętrzny. I tak dzieło sztuki—by użyć słów Krasińskiego — „rodzi się z duszy, jak dziecię z łona matki wśród bólów“... Bogactwu tych przeżyć wewnętrznych, ich szerokiej skali, ich różnolitości, bogactwu bólów, zmagań się, walk, buntów wewnętrznych Orzeszkowa zawdzięcza głębię i potęgę swych dzieł.

Dogmatem Orzeszkowej było, iż życie i miłość to jedno. Piękno — to widzenie miłości. W miłości jeno płodność i siła. Twórczość taka, jak jej, to życie w intenzywności swej podniesione do setnej, tysiącznej potęgi. To i miłość do setnej, tysiącznej potęgi wzmożona co do intenzywności swej i głębi. A ta miłość, promieniująca z dzieł jej — miłość ojczyzny, miłość ludzi, miłość przyrody, miłość, ogarniająca wszystko — to było źródło jej

władzy nad duchami, klucz do serc, mózgów, dusz. Ale tę władzę, ten klucz dała jej tylko zdolność uzewnętrzniania tworów wyobraźni, wyposażania ich w plastyczne kształty, a więc zdolność *artystycznie* twórcza.

I tu właśnie stwierdzić trzeba, że Orzeszkowa, jako *artystka*, jest niedoceniona, że na artystyczne pierwiastki jej twórczości nie zwracano dotąd prawie uwagi. Nikt dotąd nie starał się wykazać, że jej artystyczna twórczość była w ewolucji powieści polskiej (jako sztuki, a nie jako środka społecznego działania) koniecznem ogniwem, łączącem minioną fazę twórczości powieściowej z jej fazą dzisiejszą. Ogniwo to łączy twórczość Sienkiewicza i Prusa i tych, co się wokoło obu mistrzów grupują, z twórczością Reymonta i Żeromskiego i wogóle „Młodej Polski“.

Nikt jeszcze nie zaznaczył i nie ocenił należycie faktu, że twórczość Orzeszkowej na dwa dzieli się okresy: pierwszy, w którym działaczka społeczna górowała nad artystką, nieraz, a nawet zaczęsto nie dawała jej przyjść do głosu, i okres drugi, w którym artystyczne pierwiastki twórczości Orzeszkowej rozwinęły się w całej pełni i wszystko inne sobie podporządkowały. I nikt nie zaznaczył tego charakterystycznego faktu, że ów drugi okres jej twórczości rozpoczyna się w momencie, gdy—jak powiada w „Weselu“ Wyspiański—nastała „w całej polskiej naturze przemiana“, owa „chwila dziwnie osobliwa“, w której rodziła się „Młoda Polska“, gotowali się do czynów Żeromski, Wyspiański, Tetmajer, Reymont, Sieroszewski, Przybyszewski i wszyscy, co razem z nimi szli zwartą falangą. I dzięki temu zwrotowi w swej twórczości, Orzeszkowa właśnie i nie kto inny stała się arką przymierza między dawnymi a nowymi laty, między jednem pokoleniem twórców a drugiem, następnem.

W tej zatem „chwili dziwnie osobliwej“, około r. 1890, nastał ów znamienny zwrot w twórczości Orzeszkowej.

I odtąd powstawały jej dzieła najwspanialsze, takie, jak „Nad Niemnem“ (1888), „Pieśń przerwana“ (1896) „Melancholicy“ (1896), „Iskry“ (1898), „Chwile“ (1899), „Przędze“ (1903) i t. d., zdumiewające swą świeżością, swemi czysto estetycznemi wartościami, swą bezpośredniością i objektywizmem, tymi wszystkimi rysami charakterystycznymi, świadczącymi o wyzwoleniu się *artystki* z więzów doktryny, uważającej sztukę li tylko za środek propagandy i popularyzacji najrozmaitszych prądów i tendencji, nie mających ze sztuką nic wspólnego.

Do tego właśnie drugiego okresu twórczości Orzeszkowej, należy po jej śmierci dopiero w książkowej edycji wydana „Ascetka“ (Warszawa, „Bibljoteka Dzieł Wyborowych“, 1910), to niezwykle subtelne i głębokie studjum psychologiczne, któremu, aby wprost doskonałem było, pod koniec tylko brak—niby finału potężnego—sceny walki wewnętrznej i przełomu, czyniącego z „ascetki“.... człowieka, ten moment decydujący, w prównaniu z szerokim rozmachem, a równocześnie koronkowo subtelnem wykończeniem procesu psychicznego, jest zbyt szkicowo potraktowany, zbyt słabo umotywowany i przez to pozbawiony tej wstrząsającej do głębi siły, która w nim być powinna. Na przepysznie rzuconem tle tych wnętrz klasztornych w najrozmaitszych porach dnia i momentach zakonnego życia, tego nieustannego ruchu mnóstwa postaci, pełnych życia, indywidualności zawsze innej, świetnie, acz jakoby mimochodem tylko, kilku charakterystycznymi rysami zamarkowanej — na tem tle w odpowiednią dal cofniętem, zarysowuje się z niesłychaną wyrazistością, w całym swym ponurym majestacie, przekonywująco prawdziwa, tragiczna postać „ascetki“, to arcydzieło plastyki, arcydzieło psychologicznego realizmu, którego mistrzynią była Orzeszkowa, zawsze wtedy, gdy jej twórczego polotu, jej intuicji bajecznej, nie krępowały więzy tendencji.

Czytając pięć nowel, na tle tragiedji r. 1863/4 osnutych, a zamykających szereg dzieł Orzeszkowej, ma się wrażenie, iż moment, w którym wypowiedzieć się nareszcie *mogła* i *mogła* ująć w artystyczną formę wszystkie te wrażenia, przeżycia, wstrząśnienia, których doznała w owej dobie strasznej—przyszedł zapóźno... Nie była już w stanie ująć w odpowiednią i godną ich formę tych dramatów, na które sama patrzyła, których *pars fuit*. Zmartwychwstały one w jej duszy i uderzyły w nią całą swą grozą i żałobą, nie dając zapanować nad sobą, nie dając przemienić się w tworzywo, posłuszne bezwzględnie woli artystki. Wielki duch twórczy raz jeszcze przeżywał wiosnę swego życia, tę wiosnę posępną i chmurną, co niezatarty, najpotężniejszy wpływ nań wywarła, co mu nadała kształt i wskazała drogę, którą szedł *usque ad finem*. Powrotna ta fala porwała go i uniosła, a na to, by nad nią zapanować, ujarzmić ją, uczynić z władczyni służebnicą, było już za późno. Czując to, a pragnąc mimo wszystko wspomnieniom tym dać wyraz, wielka mistrzyni słowa obrała po temu formę, jedynie w takich warunkach odpowiednią: lirycznej, niejako pamiętnikowej opowieści.

Rok 1863/4, jako tworzywo dla sztuki, nie ma w sobie pierwiastków epickich. Ten wielki dramat dziejowy, to łańcuch setek, tysięcy wstrząsających nawskroś tragiedji, na pozór tylko podobnych do siebie formą i treścią, a w rzeczywistości zupełnie innych, w każdym wypadku zupełnie inny rodzaj tragiczności w sobie zawierających, na innych konfliktach uczuć i psychicznych motywach opartych. A Orzeszkowa zdolności tworzenia dramatów nie miała; był to talent wyłącznie epicki, do niezbędnej w dramacie koncentracji, zwięzłości, szybkości w tempie akcji, jej rozwoju i rozwiązania niezdolny. W dziełach jej sytuacji dramatycznych nie brak, ale nie są one ani postawione, ani rozwiązane tak, jakby to uczynił urodzony

dramaturg, albo epik (Reymont), czy liryk (Żeromski), posiadający nerw dramatyczny, choćby niewystarczający do tworzenia dramatów scenicznych.

To też i w nowelach jej, osnutych na tle wypadków z ostatniego powstania, są nastroje przepiękne, momenty świetne, charakterystyki poszczególnych postaci (Traugut) nieporównane, ale dramatów niema. Mimowoli przypominają się Zycha „Echa leśne“, pełne grozy, dramatycznego napięcia, wstrząsającej siły, jędrności, doprowadzonej do tego, że ani słowa w nich dodać, ani ująć, i nasuwa się porównanie tej noweli z „Oficerem“ Orzeszkowej, osnutym na bardzo podobnym motywie. Liryczna opowieść płynie szeroko, zajmuje, zaciekawia, wzrusza, ale łagodnie; główna linja zamiast szybko, wprost dążyć do celu, wije się meandrami, zwolna. Widać lubowanie się w szczegółach bardzo ciekawych, ale hamujących tok akcji *(retardierendes Element)*, która wskutek tego traci swą dramatyczność, swą istotną grozę, tak, iż nawet ostateczna katastrofa (samobójstwo) nie wywiera tak potężnego wrażenia, jak wywrzeć powinna. Tę samą zasadniczą wadę zbyt wielkiej rozlewności, braku koncentracji, posiada i „Hekuba“, której niewyzyskanego dramatycznego pierwiastka aż żal.

Nie zajmując wybitnego miejsca wśród dzieł Orzeszkowej, nowele te mają jedną właściwość, która nadaje im wartość niezwykłą; są one wiernem odbiciem wszystkiego, co przeżywało ówczesne społeczeństwo polskie na Litwie, tych wszystkich uczuć i nastrojów, które poprzedzały wybuch i towarzyszyły mu. Atmosfera, pełna przeczuć, lęków i nadziei, uchwycona jest świetnie i odtworzona mistrzowsko.

Ale fakt, że ostatnie dzieło Orzeszkowej nie stoi na wyżynie poprzednich, nie obniża w niczem jej zasług, nie zmienia jej stanowiska w dziejach polskiej twórczości.

Ona to wraz—z Sienkiewiczem i Prusem — nieocenione położyła zasługi około rozwoju, wysubtelnienia, wypięknienia, wydoskonalenia mowy polskiej, stylu polskiego w powieści; ona to — wraz z Sienkiewiczem — wprowadziła do powieści polskiej przyrodę polską, piórem tworząc mistrzowskie pejzaże, znajdując wyraz nowy dla wszystkich jej uroków i wspaniałości, dając w powieści nietylko człowieka, ale człowieka i ziemię, to środowisko, w którem on się rozwija, żyje, staje takim, jakim być musi. Ona pierwsza u nas—i to jej wyłączna zasługa—pojęła, czem w sztuce jest nastrój, czem jest ten kontrapunktyczny kunszt łączenia najrozmaitszych motywów w organiczną całość, subtelnego orkiestrowania ich i harmonizowania, by dzieło sztuki takie, jak chce twórca, a nie inne budziło kompleksy uczuć, takie, a nie inne wizje, takie, a nie inne wrażenia. Ona pierwsza—jeszcze przed Sienkiewiczem i Prusem—dokonała tego wielkiego czynu i sprawiła, że powieść polska przestała być bladem odbiciem bladych cieniów, a stała się sama w sobie życiem wrzącem krwią czerwoną—stała się odtworzeniem tych męczarni, zmagań się, walk, smutków i radości, które niewidzialne kryją się w głębinach serc, w głębinach dusz, gdzie je dojrzy i pochwyci jasnowidzące oko twórcy, by je potem przeżyła jego dusza i odtworzyła potęga talentu.

* * *

Tak samo też w niczem nie obniża zasług Sienkiewicza, nie zmienia jego stanowiska w dziejach polskiej twórczości powieściowej fakt, że ostatnie dzieło mistrza („Wiry“. Powieść. Warszawa. Gebethner i Wolff, 1910) nie stoi na wyżynie jego dzieł poprzednich.

Droga, którą dąży twórczość każdego artysty, nie jest lińją prostą, z nizin wiodącą na szczyty, nieustannie, systematycznie, coraz wyżej i wyżej. Droga to kapryśna, falistą lińją to wznosząca się w górę, to znów opadająca w dół po stromym stoku, kręta, pełna dziwacznych załamań, niezależnie od woli tego, który nią dąży, wiodąca go to w górę, to w dół. Dość wspomnieć Szekspira, który po przecudnej tragiedji miłości, po „Romeu i Julji“ dał bez porównania słabsze „Poskromienie złośnicy“, po boskim „Hamlecie“ i „Juljuszu Cezarze“ nudne „Wet za wet“, po „Korjolanie“ prawie że niegodną wielkiego twórcy parodję starożytnej Hellady w „Troilu i Kressydzie“, by w „Burzy“ na zawrotnych wyżynach wspaniałym akordem zamknąć swe dzieło życiowe. Dość wspomnieć z mniejszych bardzo falistą lińję twórczości Krasińskiego, z pośród jeszcze mniejszych — Kraszewskiego i Ujejskiego.

Zresztą i cała dotychczasowa twórczość Sienkiewicza szła także lińją falistą; nie widzieli tego tylko ci, co widzieć nie chcieli. Nikt nie zaprzeczy, że „Pan Wołodyjowski“ bez porównania jest słabszy od „Potopu“, że obniżywszy lot swój w „Rodzinie Połanieckich“, wielki mistrz wzniósł się na najwyższe, jakie osiągnął dotąd szczyty, w „Quo vadis“ i w „Krzyżakach“. Wogóle Sienkiewicz to zjawisko bardziej złożone, niżby się różnym Zoilom zdawało; dusza artysty tej miary, to nie zrównanie pierwszego stopnia z jedną niewiadomą, której wartość oznaczyć łatwo. Nie kusząc się tu wcale o rozwiązanie tego problematu, chcę dotknąć tylko jednej jego strony, a mianowicie różnicy pomiędzy stosunkiem jego do współczesności, a stosunkiem do minionych dawno, przed kilku, a nawet kilkunastu wiekami pokoleń. Przeszłość choćby najodleglejsza, nie ma prawie dla Sienkiewicza tajemnic; przenika on ją i wyczuwa bajeczną, fenomenalną intuicją, ogarnia całokształt każdej epoki, przejmuje się jej duchem

jej typem, jej charakterem, tak, iż wskrzesić ją może taką, jaką była istotnie. Współczesność natomiast jest mu zawsze (mniej czy więcej) obca; wobec niej intuicja go zawodzi często. Nie jest w stanie ogarnąć jej całokształtu, wniknąć w jej głąb tak, jak wnika w głębie pierwszych lat po Chrystusie, czy w mroki jagiellońskiej doby. Pomiędzy nim a współczesnością jest zawsze jakby ściana olbrzymia; nieraz wszelkiemi siłami próbuje obalić tę ścianę, ale nie udaje mu się przeważnie dokonać tego w całej pełni; wybija w ścianie okno i przez ten względnie ciasny otwór widzi zaledwie cząstkę tego, co się poza nim samym dzieje w społeczeństwie. Widzi względnie wyjątkowe typy Płoszowskich i te świetnie odtwarza; widzi dobrze fabrykujących perkaliki Połanieckich z ich Maryniami i wszystko to, co się wokoło nich grupuje. Ale szerszych widnokręgów współczesnego życia nie ogarnia. Ale zasadniczych współczesnych mu prądów, ale ducha współczesnej mu epoki—nie wyczuwa, nie chwyta na gorącym uczynku, nie odgaduje go często nawet. Bo w gruncie rzeczy Sienkiewicz współczesności swej nie lubi, żyje w niej, a jednak poza nią, a żyje tak, bo inaczej żyć nie może. Ale z tego zarzutu czynić mu nie wolno, bo *nemo ultra posse obligator*.

Wobec tego pojąć łatwo, dlaczego mistrz nieporównany w dziełach, w których wprost gieńjalnie wskrzesza minione epoki, nie jest nim w dziełach, których treści dostarcza mu współczesność. Wobec tego pojąć łatwo, że lińja jego twórczości załamuje się i obniża zawsze wtedy, gdy mu przyjdzie zjawiska współczesne przetwarzać na dzieła sztuki. Wobec tego wreszcie zrozumieć łatwo, dlaczego nie udała mu się ostatnia powieść, osnuta na tle wypadków rewolucyjnych z przed lat kilku.

Powieści złej Sienkiewicz nie byłby w stanie napisać. Za wielki ma po temu talent, za dużo nabytej tylo-

letnią pracą techniki. To też wszystkie postacie ostatniej jego powieści są plastyczne, pełne życia, wybornie postawione i zcharakteryzowane. Inna rzecz, czy wszystkie są psychologicznie prawdziwe; czy w swych czynach, porywach, namiętnościach, idą zawsze po lińji prawdopodobieństwa, jeśli już nie po lińji bezwzględnej prawdy życiowej. Ale nad tem zastanawiać się nie myślę; na tak drobnostkową analizę brak mi miejsca i ochoty.

Inne, ważniejsze wady ma ta powieść. Czytając ją, zawsze miałem wrażenie, że Sienkiewicz tych dni rewolucyjnych, o których wciąż mówi, nie przeżył wcale, nie widział ich, nie odczuł ich atmosfery dziwnej, niezwykłej, przemiennej, jak pogoda kwietniowa, najczęściej przygnębiającej strasznie, w kilku ledwie momentach podniosłej i wzruszającej do głębi. Miałem wrażenie, że obraz tych dni wytworzył sobie Sienkiewicz na podstawie tego, co czytał po dziennikach, co słyszał, co mu opowiadano, a więc na podstawie pośredniej informacji, a nie bezpośredniej obserwacji; intuicja zaś, która jedynie w takich warunkach przyjśćby mu mogła z pomocą, zawiodła go tym razem zupełnie... Rewolucji w jego powieści nie widzi się, nie czuje, słyszy się tylko o niej i ma się wrażenie, że wre i huczy ona nie tuż w pobliżu, za ścianami domu miejskiego, czy wiejskiego dworu, ale gdzieś bardzo daleko, za morzami, za górami, jeszcze dalej, niż boje pod Portem Artura i Cuszymą. I oto pierwsza wada tej powieści: brak faktycznego tła, dziejowego środowiska, zasadniczego nastroju, fundamentu, zdolnego utrzymać ciężką konstrukcję całego gmachu.

Powieść ta jest jak dramat, w którym wszystko, a raczej wszystko, co najpotężniejsze, działo się za kulisami, a na scenie *dramatis personae* opowiadały sobie tylko to, co je spotkało, co zdziałały, w czem uczestniczyły. Jest to powieść, w której wciąż wszyscy rezonują

o tem, czego w niej niema, sądzą oskarżonych zaocznie, gromią szeroko i długo z kilkoma nawrotami czyny, których nikt nie widzi. Powieść z samych prawie djalogów o rzeczach publicznych, djalogów, czasem zajmujących, częściej mniej ciekawych, wciąż obracających się około jednego i tego samego tematu, kończących się jednym i tym samym *refrainem*, musi stać się w końcu nużącą. A przecież w powieści tej jest mnóstwo *scènes à faire*, których w niej — niestety — brak. Jest zaraz na początku nadzwyczajna scena otwarcia testamentu, o której rozprawia szeroko towarzystwo jastrzębskie, a którą chciałoby się widzieć, przeżyć w wykonaniu takiego mistrza, jak Sienkiewicz. Jest scena rozpraw Krzyckiego z chłopami w Rzęślewie, strajku rolnego, podniecania go przez agitatorów, scena napadu na Krzyckiego i t. d., wogóle serja wydarzeń, o których słyszy się tylko, które autor ulokował za kulisami, zamiast je dać w pełnem świetle, w całej ich barwności, w całym dramatycznym ruchu. Tych scen nie zastąpi nudna gawęda rezonującego wiecznie Grońskiego z karykaturalnie zohydzonym socjalistą Laskowiczem. Nie zastąpi ich dość niesmaczna chwila, w której Krzycki widzi w łazience kąpiącą się nagą zupełnie dziewczynę, chwila, po której obywatela tego ogarnia zupełnie nieuzasadniona rozpacz. Takich *scènes à faire* nie brak i w dalszym ciągu, na warszawskim bruku, gdzie ich w rzeczywistości była taka moc, że wybór między niemi trudny. Najdowcipniejsze djalogi, monologi, serje aforyzmów, nie zastąpią w powieści tego, co jest właściwie jej ciałem, nie zastąpią akcji, czynów, faktów, zdarzeń, walk, starć, całego ruchu, dążącego coraz szybciej do ostatecznego kresu, do rozwiązania, czy to katastroficznego, czy też nie. Za jeden obraz, jedną scenę, jeden wieczór w dworze wiejskim, pełen grozy i lęku, przygnębienia i choćby omylnych, ale strasznie nękających

przeczuć, taki wieczór, jakich sporo przeżywali ludzie po naszych dworach wiejskich w owe dni niepewności i przerażenia, oddałbym wszystkie monologi i aforyzmy pana Grońskiego i dowcipy pana Świdwickiego.

Wolno było Sienkiewiczowi napisać romans, odtwarzający erotyczne przygody pana Krzyckiego i panny Hanki Skibianki. Ale z chwilą, gdy ten romans oparł o tło dziejowe wstrząśnień, jakich polska ziemia od czterdziestukilku lat nie widziała, z chwilą, kiedy tym wypadkom wyznaczył tak wielką rolę w swej powieści, z tą chwilą przyjął na siebie obowiązek pokazania nam ich w jakimkolwiek bądź świetle, ale konkretnie, — związania ich z akcją powieści nie tak luźnie, jak to uczynił, ale bezpośrednio. Od powieści, w której tyle jest mowy o rewolucji, o strasznych jej skutkach, fatalnem oddziaływaniu, mamy prawo wymagać, by o tych rzeczach nietylko mówiła, ale nam je pokazała, stawiła przed oczy. Artysta nie może przekonywać sylogizmami, djalektyką; przekonywać on może tylko faktami, dramatami, które przeżywają stworzone przezeń istoty. Tak uczynił Prus w „Dzieciach" i dał dzieło sztuki. Inaczej postąpił Sienkiewicz, i dlatego powieść jego, jako dzieło sztuki, wydaje mi się chybioną.

Autor „Krzyżaków" nigdy dotychczas—mimo wszystkie zarzuty, niesłusznie podnoszone przeciwko niemu w tym kierunku,—pisarzem tendencyjnym nie był. Po raz pierwszy pozwolił tendencji — mniejsza o to, czy dobrej, czy złej — zapanować nad sobą, i skutek tego był fatalny, co przyznać muszą i najwięksi wielbiciele jego talentu, i najbezstronniejsi czytelnicy. Artyście w służbę tendencji, choćby najpiękniejszej, iść nie wolno.

* * *

Zmysł aktualności, zdolność wyczuwania prądów współczesnych, rysy, których nie posiada twórczość

Orzeszkowej i Sienkiewicza, posiadał w wysokim stopniu zmarły w tym roku Marjan Gawalewicz. Może dlatego właśnie, że nie był artystą wielkim, choć talent miał duży. Charakterystyczną jego cechą był dar obserwacyjny, zdolność chwytania w ich najistotniejszych cechach typów, które wytwarza współczesne życie wielkomiejskie. Dzięki temu, stał się niejako historjografem obyczajowym Warszawy z ósmego i dziewiątego dziesiątka lat ubiegłego stulecia, historjografem sfer burżuazyjnych i plutokratycznych, które znał najlepiej. Miał w sobie liryzm subtelny, któremu jednak rzadko kiedy dawał folgę, liryzm, dający dużo wdzięku bardzo powszednim nieraz opowieściom. Artystą wielkim stać się nie mógł, nie posiadał bowiem ani wielkiej, głębokiej uczuciowości, ani szerokiego polotu. Trzymał się ziemi i wznieść się ponad nią nie mógł. Artyście jednak, który w nim był niewątpliwie, krzywdę wyrządzała zbyt wielka łatwość pisania, która też obniża wartość wszystkich prawie jego powieści. Najbłahszy fakt stawał się dla niego tematem, który rozsnuwał szeroko, z nowelistycznego motywu robił nieraz powieść, ciągnącą się zbyt długo. Ale, że pisał gładko, dobrą polszczyzną, bywał dowcipny i lekki, więc i te zbyt długie opowieści czytało się bez zmęczenia, choć i bez głębszych trwałych wrażeń. Taką właśnie na niepogłębionym odpowiednio temacie szeroko rozsnutą opowieścią jest ostatnie jego, po przedwczesnej śmierci autora wydane już dzieło („Gąbka“. Warszawa, M. Arct, 1910), w którem zwykłe zalety jego talentu, zdolność wybornego zawikłania intrygi, poprowadzenia jej w szybkiem tempie, zręcznego architektonicznie ustosunkowania szczegółów i epizodów i dobra budowa całości, zasłaniają szczęśliwie wszystkie braki.